E S T E T I C Ă

ARTA CA FILTRU. SIMPLE OBIECTE CA ARTĂ, ARTA CA SIMPLU OBIECT

MANUEL COJOCARU

Art as a filter. Simple objects as art, art as a simple object. This paper seeks to bring a new perspective on the discussion about what is and what is not a piece of art by introducing the notion of "perceptual filter" (or just filter). My main interest in this discourse is to examine the case of objects and certain gestures (when talking about performance art) that under certain circumstances are considered to be of more value than "simple objects" – but only if the person looking at them is in the possession of a compatible "filter".

Keywords: conceptual art; meaning; ontology; aura; statement; symbol; filter.

„Ceea ce un om vede depinde atât de obiectul la care se uită, cât şi de ceea ce experienţele sale vizual-conceptuale precedente l-au învăţat să vadă."
(Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 1970)

În *Transfigurarea locului comun*, Arthur Danto – încercând să găsească un punct comun tuturor obiectelor de artă – elimină posibilitatea ca arta să fie pur şi simplu expresia unor sentimente personale, deoarece, dacă am accepta ipoteza conform căreia arta este expresia unor trăiri, emoţii, sentimente, ar trebui să catalogăm şi grimasele sau plânsul drept „artă". Danto concluzionează că, „în măsura în care simpla ocurenţă interioară a unui sentiment nu permite distingerea între lucrările de artă şi hohotele de plâns, se poate aprecia, în consecinţă, că va trebui să căutăm alt semn distinctiv exterior"[1]. Ei bine, dacă inversăm procesul analizei, ne putem întreba dacă un obiect artistic poartă cu necesitate în sine o emoţie – sau, în fine, dacă e necesar ca artistul să fi intenţionat să transmită o emoţie. Însă, după cum ştim, de cele mai multe ori, între intenţia artistului şi recepţia privitorului se află o mare prăpastie, constituită de prejudecăţile culturale ale privitorului, precum şi de elemente de asocieri afective pe care acesta le-a făcut, corelând cu anumite stări emoţionale unele forme, culori, imagini sau tipologii. Ştim, de pildă, că o formă

[1] Arthur C. Danto, *Transfigurarea locului comun*, trad. Vlad Morariu, Ed. Idea Design & Print, Cluj 2012, p. 22.

Rev. filos., **LXV**, *5*, p. 471–482, Bucureşti, 2018

banală precum triunghiul l-a făcut pe Kandinski să exclame: „Un triunghi de mari dimensiuni, divizat în părți inegale, cu porțiunea cea mai ascuțită îndreptată în sus – iată o schemă exactă a vieții spirituale”[2]. Acelaşi banal triunghi poate avea însă o funcție pur decorativă într-un tablou aflat într-o cafenea. Am putea spune, atunci, că distincția decorativ-conceptual are sens doar într-un cadru restrâns, prin prisma unei culturi, a unei emoții sau a unui filtru interpretativ. Termenul de „filtru” se cuvine înțeles atât ca filtru personal (limitări biologice şi psihologice), cât şi ca filtru colectiv (convenții sociale raportate la sisteme arhivate de interpretări) care ne *determină* să oferim o interpretare (sens) obiectelor (de artă) pe care le vedem, fapt ce va influența ulterior modul în care diferențiem „arta” de „nonartă”[3]. Astfel, un obiect de artă serveşte drept un mecanism de declanşare a anumitor stări emoționale, stări ce pot varia drastic de la un individ la altul, în funcție de experiențele indivizilor şi de emoțiile ataşate amintirilor pe care aceştia le au. În acest sens, arta este similară unui test Rorschach, unde fiecare individ îşi proiectează, aşa-zicând, sinele în formele, culorile şi imaginile pictate pe pânză.

Şi totuşi, cum distingem aşa-zisa „artă decorativă” de arta „mai profundă”, „cu sens”, ce s-ar presupune că este „despre ceva”, că ne transmite un înțeles, un mesaj, o stare sau o emoție (sau, în fine, cum distingem între artă şi non-artă)? Asemenea demersului din *Transfigurarea locului comun*, cred că, pentru a putea avea o discuție despre ce este arta, e nevoie să comparăm obiecte sau gesturi artistice cu obiecte sau gesturi identice, dar care nu au statut de artă. Or, după cum afirma Theodor W. Adorno, în *Teoria estetică*, arta „se determină în raport cu ceea ce ea nu este”[4]. În ceea ce mă priveşte, voi înainta în acest demers utilizând conceptul deja introdus de „filtru”, ce joacă un rol esențial în depistarea, dar şi proiectarea sensului în/din obiectele şi gesturile artistice şi non-artistice. Or, intuiția ne-ar îndemna să considerăm în acest punct distincția artă/non-artă drept un nonsens – sau cel puțin ar trebui să observăm că „s-a estompat” granița dintre artă

[2] Wassily Kandinski, *Spiritualul în artă*, trad. Amelia Pavel, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1994, p. 22.

[3] Amintesc, cu această ocazie, expoziția *The responsive eye* din 1965, ce a avut loc la Muzeul de Artă Modernă din New York (MoMA), având ca temă centrală iluzia optică. Tablourile erau pictate de aşa manieră încât ceea ce privitorul percepea depindea de unghiul din care acesta privea. Desigur, au existat diverse reacții în ceea ce priveşte această expoziție, criticii întrebându-se dacă asemenea iluzii optice pot să capete statutul de artă sau nu. Se poate spune că oamenii care au adoptat acest filtru „şi-au pus pe nas ochelarii” cu ajutorul cărora vor identifica în viitor presupuse obiecte (de artă) similare. Referința – adică obiectele pe care aceştia le-au văzut în galerie în ziua vernisajului – a fost asociată cuvântului „artă”, iar pe baza acestui „botez”, în urma căruia o clasă de obiecte a fost asociată cuvântului „artă”, privitorul a căpătat un nou filtru. Or, în cazul omului care s-a plasat în paradigma artei-ca-iluzie-vizuală, ne putem aştepta ca acesta să proiecteze ulterior un sens în obiectele întâlnite întâmplător pe stradă (dacă acestea au proprietăți similare cu cele văzute în cadrul expoziției şi starea afectivă este una propice) şi, implicit, să resimtă emoții similare cu cele resimțite în galerie.

[4] Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, trad. Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Corbea, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 8.

şi non-artă. „Aura operei de artă nu se mai găseşte în lumea din fundal reprezentată de către operă – spune Nicolas Bourriaud, în *Estetica relaţională* – nici în forma însăşi, ci în faţa sa, în mijlocul formei colective temporare pe care ea o produce expunându-se”[5]. Ulterior, teoreticianul francez completează: „sensul este produsul unei interacţiuni între artist şi privitor, şi nu un fapt autoritar [...] A nu resimţi nimic înseamnă a nu depune suficient efort”[6]. Bourriaud ne face, astfel, să ne întrebăm dacă nu cumva faptul de a găsi un sens artistic se rezumă la „a depune suficient efort” sau la a ne concentra atenţia într-un mod special asupra anumitor obiecte sau gesturi (în cazul în care vorbim despre *performance art*), cu precizarea că atenţia ne poate fi captată şi de obiecte pe care nimeni nu le consideră artistice (deci nu posedă o „aură socială”). În contextul acesta, mi se pare relevantă observaţia lui Rudolf Arnheim despre interesul psihologilor pentru artă: „pe psihologi îi interesează adesea activităţile artistice numai ca instrument de explorare a personalităţii umane, ca şi cum arta s-ar deosebi prea puţin de o pată Rorschach sau de răspunsurile la un chestionar”[7]. În ceea ce mă priveşte, nu consider deloc nepotrivită comparaţia obiectelor de artă cu testul Rorschach.

Sensul unui tablou (deşi sintagma nu mi se pare pe deplin adecvată, având în vedere demersul argumentativ de până acum) nu e „pictat” de către pictor, ci doar tabloul ca atare este pictat. Sintagma „sensul tabloului” (sau, în fine, sensul unui obiect de artă) ar trebui, poate, resemnificată, pentru a trimite la ceva mult mai elaborat decât un sens pe care respectivul obiect l-ar purta *în sine*: sensul colectiv (un fel de „aură”) atribuit tabloului, precum şi sensul pe care indivizii îl vor proiecta fiecare în parte în obiect, determinaţi fiind atât de experienţele vizuale precedente (*filtru*), cât şi de dorinţele sau frustrările pe care le au.

Am putea cuprinde, astfel, întreg procesul „depistării” sensului pe care îl comportă obiectele de artă între două limite: a depune un efort suficient de mare pentru a găsi un sens profund chiar şi celor mai banale forme (dar acest lucru ar însemna, în cele mai multe cazuri, să speculăm, limitaţi în mod evident de filtrele de care dispunem), sau a dezarma în faţa unor asocieri între formă şi sens, în momentul când forma respectivă nu pare să fie un „suport” suficient de bun pentru sensul pe care s-ar presupune că îl „poartă” (un caz ipotetic e prezentat de Danto, în care cineva numeşte o lucrare ce reprezintă câteva mere „Buna Vestire”). Evident, şi în această situaţie s-ar putea aduce o critică: oare tot ceea ce ar trebui să facem este să consultăm *statement*-ul (declaraţia) artistului sau al curatorului? Dar acest lucru ne-ar obliga să acceptăm automat orice asociere între un obiect, un gest sau o pată de culoare şi sensul ei. Realmente, în acest caz ar trebui să ne acceptăm vina: nu am depus suficient efort.

[5] Nicolas Bourriaud, *Estetica relaţională. Postproducţie*, trad. Cristian Nae, Ed. Idea Design & Print, Cluj, 2007 p. 47.

[6] *Ibidem*, p. 62.

[7] Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală. O pshihologie a văzului creator*, trad. Florin Ionescu, Ed. Polirom, Iaşi, 2011, p. 13.

E drept, Danto precizează că ne schimbăm atitudinea faţă de un lucru despre care nu ştiam că e considerat artistic, atunci când aflăm că e artistic, recunoscând ulterior că aceste schimbări au un caracter „instituţional" şi social. Dar acest caracter instituţional ne poate, de asemenea, păcăli: în decembrie 2015, o femeie a fost înjunghiată în Miami (*Miami Beach Convention Center*), în cadrul târgului de artă *Art Basel*. Vizitatorii expoziţiei o priveau detaşaţi, crezând că sunt martorii unui *performance*. Un caz similar s-a petrecut în mai 2016, în San Francisco (*San Francisco Museum of Modern Art*), când un tânăr de 17 ani a pus pe jos o pereche de ochelari, păcălindu-i pe vizitatori că au de-a face cu un obiect de artă. Aceste două cazuri cred că ilustrează foarte bine efectele filtrelor asupra modului în care clasificăm lucrurile în „artă" şi „non-artă": experienţele precedente i-au educat („setat") pe oameni să reacţioneze într-un mod anume când întâlnesc obiecte (insolite) în muzee de artă contemporană. Problema însă este unde trasăm limita: am putea spune că obiectele „îşi revelează sensul" dacă suntem atenţi la relaţiile dintre ele, dar acest lucru ne-ar face să ne afundăm şi mai mult în aporie.

Să ne imaginăm, de pildă, că ne aflăm într-o galerie de artă contemporană, iar tema expoziţiei este pesimismul, nihilismul şi senzaţia de anxietate. În interiorul camerei, deasupra uşii, vedem semnul „Exit" (ieşire), care se află în orice instituţie publică, pentru a ghida indivizii spre ieşire. Dacă analizăm relaţia dintre obiecte, „depistând" astfel sensul lor, am putea include şi acel semn în schema conceptuală, crezând că este vorba despre un simbol subtil al unei „uşi prin care să scăpăm", un remediu pentru anxietate („exit" interpretat ca ieşire sau scăpare din starea de anxietate). Problema adoptării limbajului artistului, în acest caz, ar putea fi incertitudinea privitoare la limitele aplicării limbajului artistului chiar în interiorul cadrului instituţional. De altfel, cred că putem conchide că filtrele personale şi colective „nu ţin mereu cont" de delimitări spaţiale sau temporale. Nu ştim exact care e limita aplicării limbajului artistic; îl putem deopotrivă aplica greşit într-un context potrivit sau îl putem aplica greşit într-un context greşit[8] – aceasta presupunând că există „greşit" şi „corect" atunci când vorbim despre aplicarea filtrului sau interpretarea sensului obiectelor (de artă). De asemenea, ne putem imagina ce s-ar întâmpla dacă, în cadrul aceleiaşi expoziţii, semnul „exit" ar lipsi dintr-un motiv ce nu are deloc de-a face cu intenţia artistului. O banală neglijenţă a administratorului galeriei ar putea fi interpretată ca „gest artistic" sau ca instalaţie ce are un efect şi un sens tocmai prin faptul că semnul „exit" lipseşte. În cazul acesta, presupusa instalaţie artistică ar fi tocmai lipsa obiectului – adică nimicul –, care ne-ar duce cu gândul la faptul că nu există nicio cale de ieşire din starea de angoasă.

Pentru a complica lucrurile – continuând, totodată, discuţia despre consultarea *statement*-ului –, voi readuce în discuţie exemplul oferit de Arthur Danto, în care un individ numeşte o pictură reprezentând câteva mere „Buna Vestire". Or, chiar

[8] Adică, într-un cadru „profan", în care simplele obiecte „devin" artă doar datorită filtrului individului.

dacă la prima vedere ni se pare că artistul abuzează de libertatea de a asocia anumitor forme un înțeles, mă întreb dacă nu cumva indignarea aceasta nu porneşte tot dintr-o limitare a unui filtru. De pildă, în mitologia scandinavă, zeița Iðunn (Idunna) deține merele tinereții, care sunt indispensabile zeilor pentru a nu îmbătrâni. Aceast simbolism vital al merelor (dacă depunem suficient efort), corelat cu povestea Bunei Vestiri, s-ar putea să ofere un filtru care să faciliteze asocierea respectivului tablou cu sensul Bunei Vestiri (chiar dacă asocierea dintre simbolismul scandinav şi creştinism este forțată). Noul Testament (mai cu seamă vestea naşterii Mântuitorului) poate fi văzut (de către artist) drept o nouă şansă, o „revitalizare a spiritului" (simbolizată prin mere), fapt precizat explicit în *statement*. Desigur, comunități diferite încarcă mărul cu sensuri diferite, existând posibilitatea ca o anumită comunitate să asocieze mărului ideea de divin sau de (re)naştere. Aşadar, ne-am putea imagina un grup format din indivizi ce aparțin comunității amintite mai devreme, care vizitează un muzeu de artă în care este expus acest tablou. În momentul când aceştia s-ar opri în dreptul tabloului, nu ar considera „forțată" asocierea respectivă – *i.e.* nu ar depune un efort în vederea înțelegerii asocierii dintre formă şi sensul propus. Obiectul ar putea să capete „aură", chiar dacă doar pentru câteva minute, timp în care grupul respectiv – datorită filtrului de care dispune – ar considera că se uită la un obiect artistic veritabil. Cazul acesta scoate în evidență încă un lucru: filtrul poate să fie o limitare, dar şi o poartă spre o nouă lume plină de sens.

Un răspuns simplu adus scepticului care ne-ar întreba de ce nu consultăm *statement*-ul ar putea viza cazurile în care, din diverse motive, nu putem şti ce intenție a avut artistul atunci când a pictat un tablou într-o singură culoare sau când a expus un obiect de artă *readymade*. Ne putem imagina cazul în care un artist pregăteşte o expozitie, dar păstrează secret *statement*-ul până în ziua vernisajului. În drumul său spre galerie, artistul moare în urma unui tragic accident rutier, şi având în vedere faptul că nu a existat nicio variantă scrisă a *statement*-ului (artistul nu voia să aibă nimeni acces la el), intenția autorului nu mai este o piesă componentă a sensului obiectelor de artă din expoziție. Dacă, în ciuda tragicului eveniment, vernisajul ar mai avea totuşi loc, am asista la un experiment interesant: vizitatorii expoziției, nemaiputând să consulte *statement*-ul, ar fi nevoiți să apeleze la filtrele de care dispun. Sensul s-ar produce la intersecția dintre filtrele privitorilor şi obiectele (de artă) expuse. Or, în sensul acesta putem face o paralelă între artă şi testul psihologic Rorschach: sensul proiectat de privitor în obiectele expuse este suma suferințelor, dorințelor, nevoilor acestuia, ce sunt asociate unor forme prin intermediul unui filtru (*e.g.* dacă un individ priveşte la o pânză neagră, el poate să proiecteze un sens morbid doar dacă dispune de filtrul care asociază culoarea neagră cu moartea; în cazul în care asociază negrul cu un sentiment de bucurie, în mod evident nu va proiecta un sens morbid în respectivul obiect).

În 14 martie 2015, la Brisbane, într-un interviu luat de David Stratton, regizorul David Lynch a răspuns unor întrebări legate de filmele sale. Atunci când

Stratton l-a rugat pe Lynch să dezvolte ideea din spatele filmului *Inland Empire* (2006), răspunsul acestuia a fost unul simplu: filmul e ceva ce trebuie luat ca atare[9]. Comparând filmul cu o carte, i-a atras interlocutorului atenția asupra unui fapt: autorul cărții poate să fie mort, aşadar nu-l putem întreba ce intenție a avut atunci când a scris cartea, iar aceeaşi raportare trebuie să o avem şi atunci când privim un film (conform lui Lynch) – să nu încercăm să găsim un sens raportându-ne la intenția autorului. Or, pentru Lynch, faptul de a avea interpretări diferite asupra artei sale este ceva perfect normal, el chiar încurajând acest lucru. Putem, atunci, să înțelegem de ce anumiți critici de film sau psihanalişti oferă o interpretare originală anumitor filme, asumându-şi riscul de a propune o interpretare îndepărtată de viziunea sau intenția artistului creator. Un documentar precum *The pervert's guide to cinema* (2006), în care Slavoj Žižek aplică idei lacaniene pentru a interpreta diverse scene din filme celebre, poate constitui un exercițiu binevenit în cazul anumitor filme unde intenția celor care le-au făcut este necunoscută, însă rămâne să ne întrebăm ce se întâmplă în cazul în care interpretarea psihanalitică este extrem de îndepărtată de ceea ce scena „în sine" simbolizează (mă refer la intenția autorului, arhivată ca limbaj plastic sau simbol într-un sistem interpretativ, în cadrul unei anumite culturi). Altfel spus, ne putem întreba dacă ar fi greşit să oferim o interpretare unei scene care, de fapt, nu trimitea la nimic mai mult decât o simplă acțiune (similar exemplului oferit de Hegel, în care înțelepții proiectează un sens acolo unde nu este, de fapt, nici unul). Dacă subscriem la teoria filtrului, în mod normal am spune că ceea ce Slavoj Žižek face în documentarul său nu este greşit, atâta timp cât miza exercițiului nu e de a încerca să „descopere un sens ascuns" sau să ne explice „ce a vrut să zică autorul", ci, mai degrabă, de a aplica unor imagini un filtru. În fine, comparând acum cazul imaginat de mine mai devreme cu viziunea lui David Lynch, am putea spune că nici măcar nu era „necesar" ca artistul din exemplul imaginar să moară, pentru a produce confuzie în rândul publicului: tot ceea ce trebuia să facă acesta era să refuze să ofere vreo explicație cu privire la ceea ce avea să expună în galerie. Sau, pentru a complica exemplul, ar fi mai interesant să ne gândim că artistul nu numai că ar refuza să ofere vreo explicație, dar nici nu ar da vreun indiciu pentru a delimita „simplele obiecte" de arta sa, forțându-i astfel pe vizitatori să facă ei înşişi selecția obiectelor artistice față de cele non-artistice, prin prisma filtrelor, emoțiilor de moment şi a asocierilor psiho-afective[10]. Astfel, proiectarea emoțiilor în obiectele de artă ne spune, mai degrabă, ceva despre privitor, decât ne spune despre artist.

[9] *David Lynch In Conversation*, presented by QAGOMA in association with QPAC, disponibil la: https://www.youtube.com/watch?v=jGd6lnYTTY8, minut 44:33.

[10] Dacă, inițial, privitorul nu va şti la ce să se uite, ulterior va aplica filtre pentru a identifica obiecte (cu potențial) artistic. Dar selecția sa, ce va împărți obiectele din sală în „obiecte de artă" şi „simple obiecte", se va face pe baza unor „prejudecăți" induse de filtre, adică prin asociere cu obiecte (considerate) artistice, văzute anterior.

Continuând discuția pe baza exemplului imaginar de mai sus, problema nu ar fi doar cea a sensului obiectelor de artă, ci chiar a obiectelor în sine, adică a „limitelor” obiectelor de artă. În *Transfigurarea locului comun*, Arthur Danto aduce în discuție cazul unei statui de bronz reprezentând o pisică, obiect plasat în incinta Universității Columbia. Statuia este legată cu un lanț de balustrada de metal, presupusul motiv fiind acela de a preveni furtul. În fond, problema ar fi aceea de a defini „limitele” obiectului de artă: avem de-a face cu o statuie reprezentând o pisică sau putem considera lanțul ca fiind parte din obiectul artistic? Mai departe, după cum observă Danto, dacă acceptăm că lanțul este o parte a operei de artă, trebuie să includem şi balustrada? „Bineînțeles, ceea ce noi considerăm drept regiune a realității ar putea constitui o parte a lucrării, care este acum o sculptură a unei pisici-înlănțuite-de-o-balustradă-din-fier, deşi, în momentul când îi permitem *balustradei* să fie parte a lucrării, ne putem întreba unde se poate sfârşi lucrarea. Ea riscă să devină o groapă de nisip metafizică, înghițind întreg universul”[11]. Ulterior, Danto punctează: „Intuiția ne spune că există două lucruri aici, frontiera situându-se acolo unde o plasează simțul comun”[12]. Dar discuția se complică în cazul celeilalte lucrări amintite de Danto, o lucrare a lui Richard Serra numită *Corner-Piece* (Lucrare-de-colț), expusă la Muzeul de Artă Modernă în iunie 1979. Lucrarea consta dintr-o bară de metal care era sprijinită de doi pereți. Întrebarea pe care o adresează Danto pare de bun simț: pereții care susțin bara de metal fac sau nu parte din lucrare? În mod evident, dacă pereții nu ar fi existat, instalația nu ar fi fost posibilă, numai că acest lucru ar solicita ca fiecare artist să vină cu proprii săi pereți, dacă vrea să expună. Acest lucru ne afundă din nou în „groapa de nisip metafizică”, deoarece, în mod evident, pereții galeriei depind de întreaga clădire ş.a.m.d. Or, în cazul imaginar evocat mai devreme, ne putem aştepta ca, în ziua vernisajului, oamenii să privească „simple obiecte” din galerie crezând că sunt instalații artistice. Nu încape îndoială că ar exista dispute de acest gen, în funcție de filtrele care îi determină pe oameni să proiecteze sens în anumite obiecte, în timp ce le consideră pe altele drept „simple obiecte”. Aplicând ipoteza de lucru la exemplul oferit de Danto, ne putem întreba dacă nu s-ar cuveni să formulăm problema „limitelor” operei de artă într-un mod diferit: limita să fie definită de „simplele obiecte” (lanțul, balustrada din fier), obiecte care însă „contaminează” presupusul obiect de artă, distrugându-i aura. Acest fapt ne-ar afunda într-o „groapă de nisip metafizică” ce desacralizează, practic, toate operele de artă. Problema ar ține, mai curând, de faptul că asumăm acea statuie ca fiind un obiect artistic „în sine”. O alternativă ar fi să pornim din alt punct, considerând *toate* obiectele drept „simple obiecte”, ceea ce le-ar conferi aura artistică fiind atunci filtrul şi consensul social: în acest caz, aura nu ar fi proprie obiectului, ci, mai degrabă, privitorilor.

[11] A. Danto, *op. cit.*, p. 140.
[12] *Ibidem*.

În măsura în care comunităţi diferite au o ontologie diferită sau filtre diferite, ele se vor raporta în mod diferit la obiectele pe care le întâlnesc (o ontologie diferită ar putea chiar să elimine noţiunea de „obiect"), considerându-le artistice sau nu, dându-le un sens sau nu. În felul acesta, distincţia obiect artistic – „simplu obiect" pare că nu-şi mai are rostul. Toate obiectele sunt „simple obiecte". Aura presupuselor obiecte de artă nu este un atribut al obiectelor, ci, mai degrabă, o chestiune ce ţine de filtrul individului (*i.e.* aura se află doar în mintea privitorului).

Un aspect crucial în ceea ce priveşte distincţia artă/non-artă (la fel ca în cazul distincţiei artă „de calitate"/artă „ieftină") este stilul. Aş aminti, în acest sens, o remarcă a lui Rudolf Arnheim, din *Arta şi percepţia vizuală*: „Într-o operă de artă matură toate lucrurile par să semene între ele. Cerul, marea, pământul, copacii şi oamenii încep să arate de parcă ar fi făcuţi din aceeaşi substanţă, ceea ce nu falsifică natura nici unuia dintre ele, dar recreează totul prin forţa unificatoare a unui mare artist. Fiecare mare artist dă naştere unui univers nou, în care obiectele familiare apar aşa cum nimeni altul nu le-a mai văzut vreodată"[13]. Acest lucru ne poate duce cu gândul la numeroasele aplicaţii şi programe de modificat pozele, atât de folosite în ziua de azi. Dacă acelaşi copac ar fi pictat de Van Gogh, Hokusai sau Rembrandt, am avea versiuni diferite ale aceleiaşi imagini, asemenea unei poze prelucrate digital care capătă, pe rând, filtrul alb-negru, sepia sau prisma (ce ne poate duce cu gândul la o pictură cubistă). În fine, putem chiar susţine că stilul în pictură este analog filtrelor digitale din aplicaţiile pe care le găsim în orice *smart-phone* – sau filtrelor din programele de prelucrare digitală a pozelor. Acest mod de a privi diferitele stiluri de pictură este opus concepţiei multor critici de artă, ce consideră că saltul de la un stil la altul este un progres – sau, din contră, că stilul a degenerat în timp. Mai degrabă, consider că ar trebui să privim stilurile drept alternative sau posibile interpretări ale aceleiaşi teme. Van Gogh nu este „mai bun" decât Jean-Michel Basquiat, Picasso, Hokusai sau Malevici, din simplul motiv că nu ştim ce înseamnă „mai bun". Putem avea în vedere diverşi factori care să constituie criteriul pe baza căruia să construim o scară ierarhică. Evident, dacă am valorifica abilitatea artistului de a imita realitatea, am considera că hiperrealismul este stilul superior, dacă am valorifica picturile realizate „cu nerv", din inerţie, am considera că tablourile lui Jean-Michel Basquiat sunt „mai bune" decât lucrările lui Rafael Sanzio, dacă am considera că arta trebuie să fie ironică, (în mod ironic) am considera dadaismul drept apogeul artei ş.a.m.d.

Un alt aspect pe care pare că l-am trecut cu vederea în discuţia despre artă şi non-artă este prejudecata noastră cu privire la pânze întinse pe un cadru de lemn: le considerăm automat tablouri. Dacă în cazul artei *readymade* sau a instalaţiilor ne este uneori greu să depistăm o aură, în cazul tablourilor se porneşte, adesea, de la presupoziţia că avem de-a face cu un obiect de artă. Aşadar, parafrazându-l pe Danto, care avertiza că „nu tot ceea ce este atins de un artist se transformă în

[13] R. Arnheim, *op. cit.*, p . 68.

artă”[14], mă întreb dacă nu cumva am putea completa această afirmație spunând că nu tot ceea ce este compus dintr-un cadru de lemn şi o pânză (pictată) este artă. Dacă ne gândim că într-o galerie de artă se află atât „simple obiecte”, cât şi „obiecte artistice”, putem spune că suprafața pânzei poate să reprezinte atât un cadru de manifestare a artei, cât şi un „simplu obiect”? Numai că, atâta vreme cât la intrarea în galerie, deasupra uşii, scrie „galerie de artă”, ne vom aştepta să vedem înăuntru obiecte de artă – adică să vedem simple obiecte în care să proiectăm un sens. Or, prejudecata populară cu privire la tablouri este într-atât de puternic înrădăcinată, încât simplul fapt de a vedea o pânză ne va trimite cu gândul la artă; fapt ce nu se întâmplă atunci când mergem la toaletă şi vedem un pisoar sau atunci când vedem o lopată pentru îndepărtat zăpada[15].

La urma urmei, dacă ne întoarcem la exemplul imaginar oferit mai sus şi ne gândim că în acea galerie ar fi rămas nişte pânze albe pe pereți, uitate de curator, iar expoziția artistului ar fi constat într-o lopată, greblă sau mătură sprijinite într-un colț, ne-am putea aştepta ca „obiectul artistic” să fie ignorat total, în timp ce pânzele albe („simple obiecte”) uitate de curator să fie admirate de vizitatori. De altfel, putem afirma că, în general, şi curatorul este „vinovat” pentru modul în care privitorul va interpreta sensul obiectelor (artistice) din galerie. Dacă suntem de acord cu Marcel Duchamp, atunci când acesta spunea că actul de a alege e suficient pentru a vorbi despre un proces artistic, nu e greu să corelăm acest fapt cu munca depusă de curator pentru a organiza o expoziție, întrebându-ne dacă nu cumva curatorul este la rândul său un artist (la mâna doua), (re)construind, prin munca sa, o lume fenomenologică. Deoarece, aşa cum am încercat să argumentez până acum, distincția „simple obiecte”/„obiecte de artă” riscă să nu mai aibă sens (sau, în orice caz, distincția nu mai pare atât de tranşantă), consider că nu ar fi greşit dacă am propune un exercițiu, cu trimitere la conceptul de ustensil (*Zeug*), folosit de Martin Heidegger, în *Ființă şi timp*: „Un ustensil singur, riguros vorbind, nu «este» niciodată. Ființei ustensilului îi aparține întotdeauna un ansamblu ustensilic, înăuntrul căruia acest ustensil poate să fie ceea ce el este”[16]. Ne putem, atunci, întreba dacă munca unui curator nu implică reconfigurarea spațiului ustensilic din galerie, ce poate avea ca urmare fie facilitarea înțelegerii sensului pe care artistul a intenționat să-l transmită, fie, din contră, ratarea completă a mizei propuse de artist. Dacă asumăm, urmându-l pe Heidegger, ființa ustensilului ca fapt de a fi la îndemână – prin aceasta înțelegând că ustensilul are o menire funcțională – şi corelăm acest fapt cu depăşirea vechii distincții „obiecte de artă”/„simple obiecte”, atunci putem considera că şi aşa-zisele obiecte de artă sunt tot nişte ustensile, ele nefiind, de fapt, nimic mai mult decât „simple obiecte”. Desigur, Heidegger probabil că nu ar fi de acord cu

[14] A. Danto, *op. cit.*, p. 18.

[15] Trimiteri la arta *readymade* a lui Marcel Duchamp.

[16] Martin Heidegger, *Ființă şi timp*, trad. Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2012, p. 92.

acest lucru, având în vedere faptul că, în *Originea operei de artă*[17], face o distincţie între „ustensil", „simplu lucru" şi „operă de artă" (recunoscând, totuşi, că ustensilul e „înrudit" cu opera de artă), dar putem să intrăm în acest joc, pentru a vedea ce implicaţii ar avea un astfel de exerciţiu.

În sensul acesta, curatorul poate clădi din obiecte artistice ce au un anumit sens (pentru autor) o schemă conceptuală în care suma relaţiilor dintre ustensile să se reconfigureze într-un suport ce va facilita mai degrabă receptarea unui alt sens decât acela propus de artist. În fond, ceea ce susţin este faptul că tocmai plasând picturile, sculpturile, instalaţiile, dar mai cu seamă obiectele *readymade* într-o anumită manieră (şi excluzând alte obiecte), curatorul îşi pune amprenta pe expoziţie – manieră ce va pune în lumină anumite elemente, în timp ce pe altele le va scoate din schema conceptuală, fapt ce poate afecta modul în care privitorul va interpreta întreaga experienţă vizuală. Evident, sensul nu se află în obiecte, dar aici discutam despre relaţia dintre intenţia artistului de a „pune" un anumit sens într-o lucrare particulară şi ceea ce rezultă din travaliul curatorului de a poziţiona (şi uneori exclude) diverse obiecte de artă, în aşa manieră încât sensul alăturării obiectelor de artă „A", „B" şi „C" nu este „A+B+C", ci mai degrabă „D"[18]. Prin aceasta vreau să spun că nu privim obiectele din cadrul unei expoziţii ca fiind o simplă înşiruire de „poveşti" ce n-au nimic în comun, ci, mai degrabă, în urma vizitării expoziţiei, vom încerca să „omogenizăm", adică să supunem toate obiectele (de artă) din respectiva sală aceluiaşi sens.

Desigur, tocmai această „omogenizare" poate să fie vinovată pentru confundarea aşa-ziselor „simple obiecte" cu obiecte de artă. Faptul că anumite obiecte uitate prin galerie atrag atenţia privitorilor, nu este datorat doar filtrelor, ci şi relaţiilor ce se formează între obiectele (de artă) din interiorul unei încăperi. O lopată pentru înlăturat zăpada într-o cameră în care se află doar picturi medievale este o simplă lopată de înlăturat zăpada, pe când aceeaşi lopată poate fi privită drept obiect de artă într-o încăpere în care sunt plasate obiecte *readymade* – sau, din contră, dacă o lopată e plasată într-o încăpere alături de şi mai multe unelte (e.g. ciocan, greblă etc.), vom putea crede că am intrat, din greşeală, într-un atelier, nu într-o galerie. Totuşi, dacă luăm în considerare filtrele vizitatorilor, ne putem imagina un caz în care un grup de oameni pasionaţi de arta lui Duchamp intră în camera cu picturi medievale şi observă lopata de înlăturat zăpada (dintr-o neglijenţă a curatorului, lopata ar putea fi chiar mai bine iluminată decât tablourile, întărind astfel credinţa vizitatorilor conform căreia atenţia lor trebuie orientată spre lopată), iar datorită

[17] Idem, *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 32.

[18] În lipsa unui *statement*, „depistăm" atât sensul obiectelor particulare, cât și al întregii expoziții, raportându-ne la „ansamblul ustensilic" ce poate facilita anumite interpretări în funcție de filtrele de care dispunem. Or, dacă un ustensil singur nu „este" niciodată, atunci înseamnă că sensul obiectelor de artă din galerie depinde de ansamblul care se construiește din relația de interdependență ce se formează în cadrul respectiv (de unde și diferența între „A + B + C" și „D").

faptului că aceştia vor încerca să găsească o relaţie între obiectele din respectiva sală – posedând, totodată, filtrul ce facilitează interpretarea lopeţii de înlăturat zăpada drept obiect de artă –, ajung la concluzia că expoziţia are un mesaj ironic, că, printr-un efect de panotare, picturile sunt „supuse” lopeţii ce tronează ironic deasupra lor. Pe scurt, că e vorba despre un gest avangardist, sfidător la adresa preconcepţiilor noastre privitoare la cum trebuie să arate un obiect de artă.

LUMEA CA O POEZIE DADAISTĂ. ESTE ARTA UN CATALIZATOR AL GÂNDIRII?

Până acum, nu am reuşit să aflăm ce anume deosebeşte obiectele de artă de „simplele obiecte”. E foarte probabil ca acest lucru să fie datorat faptului că în mod real nu există nicio diferenţă între „simple obiecte” şi „opere de artă”. De ce pisoarul lui Duchamp e artă conceptuală, în timp ce pisoarul din baia din Gara de Nord Bucureşti nu este? De ce pisoarul lui Duchamp este un catalizator al gândirii filosofice, în timp ce pisoarul din toaleta publică e doar un simplu pisoar? Îmi voi asuma, pentru un moment, rolul de avocat al diavolului şi voi spune că meritul lui Duchamp este acela de a resemnifica banalul. Interpretarea oferită de Duchamp poate naşte un filtru care va funcţiona în cazuri particulare, reamintindu-ne de jargonul său, proiectând sensul din *Fântână* într-un aşa-zis pisoar banal. Însă *Fântâna* este interesantă tocmai deoarece scoate în evidenţă acest mecanism social şi instituţional care transformă obiecte banale în artă. Simplele obiecte, având acum o aură, determină privitorul să-şi concentreze atenţia asupra anumitor calităţi care îi pun în mişcare gândirea, făcându-l să caute conexiuni metaforice. În principiu, orice obiect poate să fie artă (conceptuală), în condiţiile în care ne concentrăm atenţia asupra anumitor calităţi ale sale.

Însă de ce nu avem reacţii spontane – emoţionându-ne estetic sau căzând pe gânduri – atunci când întâlnim pe stradă o lopată de înlăturat zăpada, o anvelopă, o sticlă de suc sau o conservă? Pare că lumea înconjurătoare este precum o poezie dadaistă, unde felurite crâmpeie sunt aruncate laolaltă, iar gestul artistic presupune reorganizarea acestora într-o nouă formulă. Poezia dadaistă este acolo, lipsită de un „sens instrinsec”, dar un interpret creativ – sau, de ce nu, un oportunist – poate să-i dea unul, folosindu-se de resursele metaforice ale gândirii umane. Or, acesta este şi cazul multor *performance*-uri artistice, ai căror protagonişti preiau anumite activităţi din cotidian şi le exploatează absurditatea, în speranţa resemnificării respectivelor acţiuni. Orientarea atenţiei spre acţiunea în mod uzual considerată banală o transformă în artă. Poezia dadaistă poate fi privită ca o metaforă pentru întreaga artă conceptuală – în strânsă legătură, oricum, cu noţiunea duchampiană de *ready-made* –, căci ea îmbină ideea de şansă cu intenţionalitatea artistului, manifestă în selecţia anumitor elemente şi desemnarea lor ca artă. Însă gândirea poetică poate să asocieze imagini sau să creeze metafore chiar şi acolo unde nu există un jargon

„prefabricat”, acolo unde nu există repere culturale sau direcții. Totuşi, asocierile standard sunt indispensabile culturii, pentru a facilita înțelegerea între membrii respectivei societăți. Întrebarea, atunci, ar fi în ce măsură vorbim despre originalitate în cazul unor asocieri insolite? Pânzele pictate de Barnett Newman erau originale în sensul că abordarea acestuia era una neortodoxă, dar, în acelaşi timp, reprezentarea abstracționistă a sublimului (şi a lui Dumnezeu) era foarte înrădăcinată într-o tradiție anume. Receptarea cu succes a artei sale de către public s-a produs datorită faptului că Newman a vorbit, totuşi, pe limba unei anumite culturi, datorită faptului că, deşi a forțat limitele expresiei artistice, a rămas totuşi ancorat într-un vocabular care să faciliteze asocierea dintre pictura sa şi un anumit set interpretativ.

Gândirea metaforică sau „poetică” este, în sine, un catalizator ce poate transforma obiecte simple în monumente ironice, sublime sau sacre. Un artist (conceptual) foloseşte această gândire pentru a explora noi metafore, pentru a forma un nou jargon care transformă semne sau obiecte banale în simboluri. Aceste obiecte devin ulterior arhivate, iar sensul lor este absorbit de către publicul care le va considera standarde, simboluri „în sine”, posedând o aură aproape magică pentru privitor. Artistul avangardist se află cu un picior în viitor, pentru a explora noi metafore, dar cu unul în trecut, pentru a se putea raporta la limbajul comun, pentru a putea fi înțeles. Arta este un catalizator al gândirii pentru privitorul care este forțat să gândească dincolo de asocierile pe care le-ar face în mod normal. Astfel, el face un exercițiu de imaginație în fața lui *Onement, 1* (lucrarea lui Newman din 1948), pentru a înțelege cum a fost posibilă asocierea ideii de sublim unei picturi abstracționiste. Artistul, pe de altă parte, pregăteşte această experiență nu atât pentru el, cât pentru publicul ce va fi pus în situația de a-şi regândi vocabularul. Iar în situația aceasta, s-ar putea să fie nevoie să întoarcem armele împotriva artei conceptuale, valorizând din nou esteticul. Un asemenea demers ar fi realizat având în vedere faptul că orice poate căpăta, în zilele noastre, statut de „artă conceptuală”. Aceasta înseamnă că sensul vine pe urmă, iar atunci pare, din nou, important ca obiectele de artă să arate mai întâi bine.